

LA SUPERACIÓN DEL NATURALISMO EN LEOPOLDO ALAS: EL CORRELATO OBJETIVO EN *DOÑA BERTA* (1891)

DAVID ORDÓÑEZ GARCÍA
Universidad de Barcelona

A Berta, mi madre

I

Si aceptamos, como propone Germán Gullón, que las dos características básicas de la narrativa modernista son, en la vertiente temática, una mayor atención a la conciencia íntima del hombre y un cambio de sensibilidad en la percepción de la realidad, y en la vertiente formal, como consecuencia de lo anterior, la aparición de nuevas técnicas narrativas y descriptivas que van desde la novela dramatizada —Galdós, Unamuno, Baroja— hasta la prosa impresionista y simbolista —Azorín, Valle-Inclán, y de nuevo Baroja—, tendremos que convenir la inclusión dentro de los límites del fin de siglo a la producción narrativa del Clarín de los 90¹.

Su preocupación por el hombre interior se hace patente en el prólogo a *Cuentos morales* (1896)², y su interés por los nuevos

¹ Germán Gullón, *La novela moderna en España. I. Los albores de la modernidad (1885-1902)*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 28-37.

² «No es lo principal, en la mayor parte de estas invenciones mías, la descripción del mundo exterior ni la narración interesante de vicisitudes históricas, sociales, sino el *hombre interior*, su pensamiento, su voluntad» (*Cuentos morales*, Madrid, Alianza, 1973, p. 8). En su fundamental reseña a *Realidad*, Clarín ya reconocía que «las nuevas corrientes no van contra lo que el naturalismo afirmó y reformó, sino contra sus negaciones, contra sus límites arbitrarios» (*La España Moderna*, III-1890; *Ensayos y revistas*, ed. de Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen, p. 237). Negaciones y límites que van a ser, precisamente, los personajes excep-

modelos narrativos procedentes de Francia, principalmente por la novela psicológica de Paul Bourget, en varios trabajos de *Mezclilla* (1889) y *Ensayos y revistas* (1892). En lo que se refiere a nuevos experimentos formales, Clarín, sin dejar de reconocer en ningún momento la pertinencia y la oportunidad —todavía— del método de la experimentación artística, va a mostrarse permeable a nuevas tendencias. Permeabilidad que viene condicionada por su concepción idealista del arte, y también por su preocupación constante por la expresión de los sentimientos más hondos del alma, donde radica su concepción de *poesía* del corazón enfrentada a *prosa* del mundo³. En este sentido, debemos considerar las nuevas querencias estéticas del autor de *La Regenta*, expresadas en su artículo «La novela novelesca», publicado en el *Heraldo de Madrid* en julio de 1891, donde manifiesta su interés por una novela que, en su temática o contenido, sea «de mayor expresión de la vida del sentimiento»:

Y es particularmente legítima la forma de la novela que atiende al alma, no por el análisis, sino por su hermosura, por la belleza de sus expansiones nobles, no menos bellas que la formidable lucha de sus pasiones; es legítima y es oportuna la novela de *sentimiento*⁴.

Novela que, en su forma o expresión, quiere Clarín que sea más poética, «impregnada de un hálito de poesía, de aquella indefinible emoción lírica que brota de los abismos interiores del mundo del espíritu y emana de la íntima armonía de las almas unidas por la mutua efusión del sentimiento», para decirlo con las insustituibles palabras de Antonio Vilanova⁵. De esta manera, su definición de novela poética queda restringida al ámbito del contenido, ya que, como afirmó en 1888:

cionales que se caracterizan por una rica vida interior, como también reconocía Joris-Karl Huysmans en el «Préface écrite vingt ans après le roman» que incorporó a la segunda edición (1903) de su novela *À rebours* (1884).

³ Oposición de raigambre hegeliana en la que, como ha demostrado Gonzalo Sobejano, «se cifra [...] el sentido y la forma de *La Regenta* y de toda la obra de Leopoldo Alas. La actitud desde la que está vivida la novela es la de quien persigue como fin la poesía del corazón en medio de la prosa de la vida ordinaria» («Poesía y prosa en *La Regenta*», en Antonio Vilanova, ed., *Clarín y su obra en el centenario de «La Regenta»*, Universitat de Barcelona / PPU, 1985, p. 313).

⁴ L. Alas, «La novela novelesca», *Ensayos y revistas*, ed. cit., p. 161.

⁵ «Prólogo» a L. Alas, *Ensayos y revistas*, ed. cit., pp. 53-54.

Hay estados del ánimo poético en que, tal vez por influencias de la luna, el sentimiento tiene su marea, y van y vienen los ayes del anhelo, de la tristeza y de la esperanza; los suspiros del recuerdo (que por su dulce sabor parece una esperanza retrospectiva), como las olas del melancólico murmullo que ruedan sobre una playa...⁶

Y estos «estados del ánimo poético», las ondulaciones y zozobras de una conciencia sintiente, deben ser expresados mediante un tono poético, pero sin abandonar la naturalidad y la fluidez de los cauces de la prosa, ya que

Las más dulces palabras y las más sublimes que suenan y sonaron en el mundo son y fueron prosa. Lo más hermoso, lo más poético no está en los poemas, está en la vida, y la vida se habla en prosa [...]. La imitación más perfecta de la hermosura real tiene que estar en prosa. La prosa es algo más que la ausencia del verso, es la noble forma de la sinceridad absoluta⁷.

Traslada pues, Clarín, el concepto de poeticidad de la expresión a la temática, pero a la vez, en sus mejores páginas, la expresión lírica será también significativa, se hará correlato del contenido⁸. Es decir, la poeticidad o lirismo de los sentimientos más hondos del espíritu tendrán un correlato en el tejido discursivo de la narración en prosa. Con una función única, la de despertar en el lector la emoción lírica, conmover las fibras más hondas del alma. Este ideal de poeticidad, clave en la superación de la poética naturalista en la doble vertiente de la historia y el discurso, va a alcanzarlo Clarín con sus narraciones breves⁹.

⁶ L. Alas, «Pequeños poemas en prosa. Prólogo» (*Revista del Antiguo Reino de Navarra*, 15-V-1888), en Fernando González Ollé, «Del Naturalismo al Modernismo: los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín», *Revista de Literatura*, XXV (1964), p. 51.

⁷ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁸ Ha dicho Sobejano a propósito de *La Regenta* que «el contraste entre poesía y prosa [...] se da también en el discurso narrativo, en la textura prosística de la obra [...]. La prosa prosaica aparece cuando el narrador enfoca la narración desde la mentalidad de un personaje prosaico o se deja contagiar por ella en lo que él se refiere», mientras en otros momentos, «la prosa se hace ahí poesía porque traduce fielmente la intimidad de la persona [...]». Son momentos de revelación poética y religiosa, de recogimiento en la soledad y el dolor, trances de angustia y gozo, crisis, epifanías, instantes álgidos» (*Op. cit.*, pp. 310 y 311). Contraste que se hace extensible a sus cuentos y novelas cortas.

⁹ «Clarín, que deseaba una *novela poética*, logró alcanzar este ideal con sus narraciones breves, que no sólo no tienen nada que ver con los poemas en pro-

Pero para obtener este «contenido poético», Alas necesita de unos personajes distintos de los naturalistas, personajes ya claramente alejados del prototipo de la medianía, del «personaje indeciso» naturalista: son los caracteres extremos o excepcionales que Clarín juzgaba necesarios para la novela psicológica, dominados por los imperativos de su conciencia, enfrentados a desgarrados conflictos entre materia y espíritu¹⁰. De camino hacia las novelas modernistas de 1902, el personaje soporta todo el peso de la narración, y su aventura vital, o mejor, la de su conciencia, será el hilo conductor de la novela. La descripción pretendidamente objetiva del medio ambiente, lo que Sobejano ha definido como corporeidad y socialidad¹¹, capital en la narrativa naturalista, dejará paso en la modernista a las impresiones subjetivas que el medio deja en la conciencia del personaje, y por ello el novelista deberá ahondar en las técnicas que mejor se avengan con la representación de la vida interior y con esa visión subjetiva del mundo que les circunda.

El objeto de este trabajo es analizar *Doña Berta* a la luz de la poética simbolista. Se trata de una novela corta publicada por primera vez en *La Ilustración Española y Americana* en seis entregas, del 8 de mayo al 15 de junio de 1891, y al año siguiente en volumen, junto a tres narraciones más, en *Doña Berta. Cuervo. Superchería*¹². Profundamente interesado en los nuevos caminos que se

sa, sino que se caracterizan por su realismo, por la ausencia de escenografía líricoide y por la ternura jamás degenerada en sensiblería» (Mariano Baquero Goyanes, «Clarín, creador del cuento español» [1949], en Francisco Rico e Iris M. Zavala, *Historia y Crítica de la Literatura Española. 5. Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 1982, p. 608).

¹⁰ Para el personaje naturalista, y en particular Ana Ozores, *vid.* Antonio Vilanova, «La Regenta de Clarín y la teoría hegeliana de los caracteres indecisos», *Ínsula*, 451 (1984), pp. 1 y 12-13. Nótese la observación de Clarín en su reseña a *Realidad* de Galdós: «la novela de costumbres, la social, la que pinta los medios, una clase entera, una profesión, debe escoger los tipos normales [...], porque sólo estas medianías representan bien lo que el autor se ha propuesto estudiar y expresar, mientras la novela psicológica, la que atiende al carácter, necesita siempre, según Bourget, referirse a los extremos [...], a los seres excepcionales, en los que no se estudia un término medio de su género, sino una individualidad bien acentuada, original y aparte» (*La España Moderna*, III-1890; cito por *Ensayos y revistas*, ed. cit., p. 241).

¹¹ «El lenguaje de la novela naturalista», en Yvan Lissorgues, ed., *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 591-596.

¹² Así se lo comunica a Galdós, en carta del 17-VI-1891: «Por otoño publicaré *Doña Berta*, una *nouvelle* que me está publicando *La Ilustración Española y*

abrían en Francia tras la «bancarrota» del Naturalismo, y sin dejar de insistir en que el método experimental es todavía pertinente, Clarín utiliza una serie de técnicas narrativas encaminadas a ahondar en el conocimiento de la conciencia interior y a poner de manifiesto la esencial necesidad de idealidad del hombre, el imperativo de vivir para el alma¹³. Técnicas que, sin dejar de manifestar la profunda impronta naturalista, tienen ya mucho que ver con la narrativa simbolista, ya que es en el uso reiterado de los procedimientos descriptivos y compositivos basados en la alusión y la sugerencia donde mejor encuentra Clarín el adecuado modo de representación de los vaivenes y zozobras de unas conciencias iluminadas por un radical imperativo de poesía e idealidad. Movimiento ondulante de la conciencia (*psicomorfología*) que viene a ocupar en la narración el mismo lugar de la *biomorfología* o imitación del movimiento de la vida, propio del Naturalismo¹⁴. Pero en lo que más se acerca Clarín a la poética simbolista es en el uso de la técnica nuclear de su prosa, el correlato objetivo. Procedimiento que ya había sido utilizado por Alas en *La Regenta*; pero jugando en ella un papel auxiliar y circunstancial, siempre subordinado a la experimentación artística: la descripción como revelación del interior del personaje¹⁵. Ahora bien, en novelas y relatos como *Cuesta abajo*, *Su único hijo* o *Doña Berta* el simbolismo será el procedimiento básico cuya presencia ilumina la obra toda¹⁶.

No obstante, se hace imprescindible hacer una importante precisión con respecto al carácter de esa idealidad que nos transmiten

que creo que es de lo que me ha salido menos malo. Irá con otras dos o tres» (Soledad Ortega, ed., *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 260).

¹³ «El individuo no vive de utilitarismo», dirá Leopoldo Alas en su folleto literario *Un discurso* (Madrid, Fernando Fe, 1891, p. 58). Y la causa de esta concepción idealista de la vida se halla en la conciencia de la muerte: «Por la idea de la muerte adquieren valor infinitas cosas que no son para alargar la vida. El desinterés, que suaviza el dolor a morir, de la idea de muerte se alimenta. Y ese desinterés, referido a su fundamento, es la idealidad, y esa idealidad, en relación a la belleza es el arte» (pp. 59-60).

¹⁴ «El lenguaje de la novela naturalista», *loc. cit.*, pp. 597-605.

¹⁵ *Vid.*, en este sentido, los trabajos de Gonzalo Sobejano («La inadaptada» [Leopoldo Alas, *La Regenta*, capítulo XVI], en AA.VV., *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 126-166) y Adolfo Sotelo Vázquez («La descripción como revelación del personaje en la novela realista: Ana Ozores y la insignificancia», *Letras Peninsulares*, 2.1 [1989], pp. 7-18).

¹⁶ *Vid.* un excelente análisis de los procedimientos simbolistas de *Su único hijo* —sin los cuales no es posible entender esta novela— en Francisco García Sarriá, *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 123-233.

los personajes clarinianos. Se trata de una idealidad *ética*, frente a la idealidad *estética* reivindicada por los modernistas decadentistas. Es decir, idealidad entendida como valores morales útiles para la práctica vital. Y la concepción que del arte posee Alas, en este sentido, y como ha subrayado Yvan Lissorgues, se convierte en una concepción «ética y responsable»¹⁷, en una «ética estética», para decirlo con el sintagma juanramoniano. Y es que detrás de una y otra ideas sobre qué debe ser el arte y el ideal se hallan dos influencias que confluirán felizmente en el Modernismo español: el pensamiento krausista y la poética del Simbolismo francés¹⁸.

II

Una de las dos tradiciones críticas existentes en el Simbolismo, según Edmund Wilson¹⁹, ha aceptado la existencia de una prosa simbolista. Partiendo de una narración en prosa estructurada y tamizada por la conciencia íntima de un yo, se crean una serie de insuficiencias en el lenguaje lógico, incapaz de traducir en palabras o conceptos las vivencias y emociones de esa conciencia estructurante. Es posible, no obstante, hallar un correlato objetivo que sea la cifra y expresión de dichas vivencias y emociones. Debemos su definición al gran poeta y crítico angloamericano T. S. Eliot, a propósito de *Macbeth*, en su ensayo «Hamlet y sus problemas» (1919):

El único medio de expresar emoción en forma de arte consiste en encontrar un «correlato objetivo»; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción *particular*; de modo que al dársenos los hechos externos, que deben

¹⁷ En esta distinción también se halla la clave de la incomprensión del Alas crítico por los modernistas: «Cuando a la subjetividad de la belleza —defendida siempre en su autonomía por la crítica de Alas— se la compara con el deber moral se están transgrediendo unos límites que Clarín, como moralista y pedagogo, crítico y creador, intelectual en suma, no puede tolerar» (Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU, 1988, p. 79).

¹⁸ *Clarín político*, Barcelona, Lumen, 1989, t. II, p. 176. Vid. una admirable síntesis de las diferentes corrientes estéticas y filosóficas concluyentes en el Modernismo español en Francisco Javier Blasco Pascual, *La poética de Juan Ramón Jiménez (Desarrollo, contexto y sistema)*, Universidad de Salamanca, 1982.

¹⁹ *El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa en 1870-1930*, Madrid, Cupsa, 1977, p. 81.

terminar en experiencia sensorial, la emoción es inmediatamente evocada²⁰.

Es decir, se hace necesario, para traducir o expresar los sentimientos más hondos del alma, objetivarlos en un objeto, persona, escenario o incluso una serie de acciones, sacarlos fuera del reino interior del yo, exteriorizarlos en una imagen perceptible. En España, Luis Cernuda, por entonces muy en contacto con la poesía inglesa, asumió muy pronto el término²¹, y él mismo habló de los riesgos del poeta de caer en la llamada *pathetic fallacy*, o «falacia patética», es decir, hablar de las propias emociones y sentimientos para lograr un efecto sentimental fácil, que conmueva dramáticamente por su patetismo²². De esta manera no se renuncia a la expresión de las pasiones y querencias íntimas del yo que siente, creando distancias entre el yo y el sentimiento, exorcizándolo fuera de sí, objetivándolo en el mundo exterior.

Ramón de Campoamor ya utilizó este procedimiento de objetivar en un correlato los propios sentimientos. La agudeza crítica de Clarín se percató de ello en su reseña de *Los amoríos de Juana* (1882):

al ver a Campoamor volver a sus psicologías expresadas por medio de seres humanos que viven en el poema, más que de la propia vida, de la que les presta el valor representativo que tienen como imágenes de las ideas y sentimientos del autor [...], aplaudo, como siempre, las bellezas de sus creaciones²³.

Pero ya tres años antes, en una revista literaria dedicada a los *Pequeños poemas* del poeta asturiano, Clarín señala las semejan-

²⁰ *The sacred wood* (1920); cito por Vicente Gaos, *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 295-296.

²¹ «Quería yo hallar en poesía el *equivalente correlativo* para lo que experimentaba, por ejemplo, al ver una criatura hermosa [...] o al oír un aire de jazz. Ambas experiencias, de la vista y del oído, se clavaban en mí dolorosamente a fuerza de intensidad, y ya comenzaba a entrever que una manera de satisfacerlas, *exorcizándolas*, sería la de darles expresión» («Historial de un libro» [1958]; en *Poesía y literatura I y II*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 184-185. El último subrayado es mío).

²² «Aprendí a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en inglés se conocen, uno, como *pathetic fallacy* [...], lo que pudiera traducirse por engaño sentimental, tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva» (*ibid.*, pp. 200-201).

²³ *La Diana*, 2-X-1882; cito por L. Alas, *Obra olvidada*, ed. Antonio Ramos-Gascón, Madrid, Júcar, 1973, p. 48.

zas que existen entre este procedimiento que consiste en buscar entre las cosas «relaciones ocultas y extrañas» y la afición de un novelista, filósofo y humorista alemán, Jean-Paul Richter (1765-1825):

Así como para Richter hay relaciones ocultas, como subterráneas, entre ideas y objetos que parecen los más heterogéneos, para Campoamor existe también un mundo de relaciones misteriosas entre lo real y lo ideal, lo sublime y lo pequeño, lo poético y lo prosaico, hasta entre lo bueno y lo malo ²⁴.

Como vemos, Clarín demuestra su interés por un procedimiento simbolista *avant la lettre* que, más tarde, también observaría el poeta y crítico Vicente Gaos, en su libro sobre Campoamor: «Ideas, emociones, sentimientos, meros materiales brutos de la obra artística, han de transformarse en objetos, acontecimientos, hechos (esto es, han de *objetivarse*), a fin de que el poema no se resienta de abstracción filosófica o de impreciso sentimentalismo romántico» ²⁵.

Esta estrategia clave de la prosa simbolista será utilizada de forma magistral por Clarín en *Doña Berta*. Él mismo, en su reseña de la novela de Zola *L'argent*, ya había hablado de las dificultades e insuficiencias con que tropezaría la expresión en prosa de los simbolistas, atrapados en continuas abstracciones, sin salir nunca del reducto de la intimidad del yo:

Tal vez uno de los graves obstáculos con que el *simbolismo*, que por lo visto insiste en querer vivir, ha de tropezar en sus progresos, cuando se manifieste en forma de novela, o algo semejante, consista en esa transposición del interés humano inmediato de la *fábula*, que se supedita al valor oculto de lo representado [...].

No es sólo la oscuridad lo que dificulta la propagación de esa nueva literatura; es la falta de interés inmediato [...]. En [...] varias *pruebas* del simbolismo en prosa, he notado, junto

²⁴ L. Alas, «Pequeños poemas. Campoamor» (*La Unión*, 6-VII-1879), en *Solos de Clarín* (1881), Madrid, Alianza, 1971, p. 253. Vid. los trabajos de Laureano Bonet, «Clarín, Jean-Paul, Baudelaire: un tríptico simbolista», en AA.VV., *Clarín y «La Regenta» en su tiempo*, Universidad de Oviedo, 1987, pp. 951-983, para la incidencia de la *Estética* de Richter en Clarín, y «Campoamor en Clarín: la estrategia de la araña», *Ínsula*, 575 (1994), pp. 20-23, para la óptica crítica de Clarín con Campoamor.

²⁵ *Op. cit.*, p. 98.

a cualidades literarias a veces de primer orden, pobreza de inspiración imitativa, falta de interés real, y otras condiciones que serán eternamente indispensables para que la literatura ofrezca obras maestras.

Y eso, es que se olvida aquel elemento esencial de las artes imitativas que el naturalismo ha venido, no a inventar, sino a fortalecer y razonar ²⁶.

Conocedor con toda seguridad del manifiesto de Jean Moréas, publicado en *Le Figaro Littéraire* el 18-IX-1886, y de las primeras manifestaciones en prosa de los escritores simbolistas, Clarín señala, con su habitual lucidez, que se hace necesario objetivar o corporeizar («inspiración imitativa», «interés real») las abstracciones de la vida interior, es decir, los sentimientos inexpresables, la belleza de un alma dominada por la sed de ideal, de poesía; y para ello se hace necesario reconocer el logro principal del Naturalismo, la capacidad de imitar la vida y los movimientos del hombre, su capacidad de querer y sentir. Proceso de objetivación o conceptualización que debe lograrse, según afirma en «La novela novelesca» (1891), siñtiendo las correspondencias existentes entre el mundo sensible y la conciencia interior y potenciando, de esta manera, las capacidades asociativas del lenguaje, logrando de esta manera una expresión sincera que traduzca las bellezas interiores, las alegrías y las contradicciones de una conciencia idealista frente a la prosa del mundo:

Debemos ser sinceros; y cuando el alma, por su fortuna, se siente en el ápice de su armonía, sea o no soñada, y goza de esa voluptuosidad lícita de sentir las íntimas relaciones bellas de las cosas, no debemos ocultar ese feliz estado, por miedo a que nos cojan en contradicción. Hay que ser como la amiga de Saccard, en *El dinero*, de Zola...; y hay que ser como Ernesto Renan, a quien acusaron de escéptico, porque ni cierra los ojos a las tristezas misteriosas de la vida ni apaga los gritos del alma cuando una brisa de amor y de esperanza hace vibrar sus cuerdas, pues el alma sincera y noble y franca siempre tiene algo de lira ²⁷.

Los rasgos poéticos del «alma sincera y noble y franca» de doña Berta, así como sus temores, sus miedos y sus vacilaciones, serán expresados por Clarín de forma magistral en esa prodigiosa

²⁶ L. Alas, «Zola y su última novela. *L'argent*»; cito por *Ensayos y revistas*, ed. cit., pp. 108-109.

²⁷ L. Alas, «La novela novelesca», en *Ensayos y revistas*, ed. cit., pp. 161-162.

muestra de arte literario que es *Doña Berta*, precisamente, mediante el uso del correlato objetivo, un procedimiento simbolista cuya temprana asunción coloca a Clarín entre los precursores de nuestra narrativa finisecular.

III

«Hay un lugar en el Norte de España...». Noël Valis ha demostrado cómo consigue Leopoldo Alas, en su primer párrafo de *Doña Berta*, un efecto de encantamiento y magia propio de los comienzos de los cuentos de hadas; párrafo que «crea dentro de su sugestividad imprecisa y vaga un delicado contorno narrativo en el cual el lector encantado, voluntariamente se siente atrapado, encerrado como en un universo apartado y suficiente en sí mismo»²⁸. La estructura poemática de este párrafo, basado en la anáfora, y la total identificación que se realiza entre este paisaje edénico y feliz y su anciana propietaria, mueven al lector, mediante un procedimiento alusivo y sugestivo, a la emoción y a la simpatía, y a iniciarlo en el progresivo conocimiento de un alma dominada por la sed de lo ideal, por el inconformismo y la poesía.

El microuniverso de Susacasa es el primer correlato de doña Berta. Son tres los elementos —recordemos, siempre abstractos y que deben expresar emoción— que la identifican con aquel rincón perdido en las espesuras asturianas. El primero es el aislamiento, la soledad de aquel «escondite verde y silencioso»²⁹, adonde nunca han llegado las estridencias de la historia ni del mundo exterior:

Por aquí no se va a ninguna parte; en Zaornín se acaba el mundo; por Susacasa jamás atravesaron cazadores, ejércitos,

²⁸ «La función del arte y la historia en *Doña Berta*, de Clarín», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986), p. 67.

²⁹ L. Alas, *Superchería. Cuervo. Doña Berta* (1892), prólogo de Ramón Pérez de Ayala, Madrid, Taurus, 1970, p. 133. Desde ahora citaré en el texto, señalando sólo el número de la página. Corrijo algún error esporádico de puntuación entre corchetes. Esta edición sólo se diferencia de la primera (Madrid, Fernando Fe, 1892) en la alteración del orden de los cuentos. La voluntad de su autor, confirmada a sus editores, fue la siguiente: «Deseo que en la portada se lea *Doña Berta* con letras mayores y después con otras bastante más pequeñas *Cuervo-Superchería*» (Jean-François Botrel y Josette Blanquat, eds., *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta*, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1981, p. 6).

bandidos, ni pícaros delincuentes; carreteras y ferrocarriles quédanse allá lejos; hasta los caminos vecinales pasan haciendo respetuosas eses, por los confines de aquella mansión embutida en hierba y follaje; el rechino de los carros se oye siempre lejano, doña Berta ni lo oye (p. 137).

La situación geográfica de Susacasa en el mundo se la imagina doña Berta así: «un mapa-mundi homérico, por lo soñado; y piensa que la tierra acaba en punta, y que la punta es Zaornín, con Susacasa, el prado Aren y Posadorio» (p. 137). Pero ese aislamiento y esa soledad de su propiedad conlleva una paz y un sosiego que ella desea, en su voluntad de vivir de espaldas al resto del mundo: «la situación de su casa también parecía una huida del mundo; los pliegues del terreno y las espesuras del contorno, y el no ser aquello *camino para ninguna parte*, fueron causa del olvido que, con ser un desprecio, era también la paz anhelada» (p. 140). Voluntad de aislamiento y conciencia de soledad que tienen ya en ella poco que ver con el afán nobiliario de sus hermanos. La soledad de Berta, en efecto, es la que siente un alma atormentada por afanes del espíritu que ha cobrado conciencia de la enorme distancia que media entre sus poéticos propósitos y la mentalidad utilitaria y egoísta de la sociedad y de la vida.

Esa soledad voluntaria, que doña Berta —en su inconsistencia, en su insignificancia— proclama autofirmándose frente a la prosa del mundo cuando se halla inscrita en el microuniverso rural de que forma parte, va a trocarse cuando llega a Madrid y la anciana cobra conciencia de su verdadera soledad, cuando sus más íntimos anhelos no hallan eco en la vida apresurada, egoísta y prosaica de la gran ciudad, cuando no tienen dónde objetivarse. Porque, recordemos, al despedirse de su tierra sentía que «el Aren, la llosa, la huerta, Posadorio, eran algo de su alma, por sí mismos, sin necesidad de reunirlos a recuerdos de amores humanos» (p. 176):

Todas las cosas que veía se la aparecieron entonces a ella como presidiarios que se lamentan de sus prisiones y sin embargo, aman su presidio. Ella, como era libre, podía romper la cadena, y la había roto...; pero agarrada a la cadena se le quedaba la mitad del alma (p. 177).

En su inmovible quietud, en su ser siempre igual, podríamos añadir en su belleza intrínseca, ha encontrado doña Berta un interlocutor —imaginario pero consolador— para las tristezas de

su espíritu. Ahora, en Madrid, por el contrario, busca siempre «algo que se pareciese a lo de allá» (p. 178): la misa diaria y ma-
drugar para ver las calles vacías.

Contemplar a Madrid desierto la reconciliaba un poco con él. Las calles le parecían menos enemigas, más semejantes a las callejas; los árboles más semejantes a los *árboles de verdad* (p. 179).

Buscando una campiña verde y fresca que le recordara todo ese mundo que ha dejado para siempre, no encuentra sino el desolado paisaje de los desmontes que rodean la capital:

El *campo* no era campo, era un desierto; ¡todo pardo! ¡todo seco! Se le apretaba el corazón, y se tenía una lástima infinita. «¡Yo debía haberme muerto sin ver esto, sin saber que había esta desolación en el mundo; para una pobre vieja de Susacasa, aquel rincón de la verde alegría [,] es demasiada pena estar tan lejos del verdadero mundo, de la verdadera tierra, y estar separada de la frescura, de la hierba, de las ramas, por estas leguas y leguas de piedra y polvo [!]» (p. 179).

La contemplación de ese desierto y el contacto con la multitud de las calles de Madrid, que siente como hostil, enemiga, acrecientan la sensación de soledad y desamparo de la anciana, y mueven emotivamente al lector a comprender las relaciones de doña Berta con «aquel rincón de la verde alegría»: «¿Qué importaba ella en el mundo, fuera de Zaornín, mejor, de Susacasa?» (p. 181). Por eso la anciana, en «aquel infierno que no había sospechado que existiera en este mundo», se siente ajena, extraña, y «a veces, en mitad del arroyo, tenía que contenerse para no pedir socorro, para no pedir que por caridad la llevaran a su Posadorio» (p. 179).

El segundo elemento de identificación de doña Berta con su correlato es la sordera. Para acabar de completar su aislamiento, doña Berta es sorda, y con ello su vinculación con Susacasa se hace más estrecha, porque también el lugar es «sordo, como ella, a los rumores del mundo» (p. 133). Y ya en Madrid, vivirá «aislada del mundo [...] por la sordera y por sus costumbres» (p. 191).

Y el tercero es la belleza material. Belleza de un paisaje que se relaciona con la belleza del alma de la anciana, y cuyo contacto determina el acercamiento a lo ideal, a lo infinito, a Dios. El prado Aren, «mullido siempre con tupida hierba fresca, jugosa, oscura, aterciopelada y reluciente» (p. 133), viene a ser el compendio

de aquel paraje idílico. La idea de belleza se concreta, para doña Berta, en la limpieza sin mácula de su prado, y «se queja amargamente» de que los lugareños lo atraviesen,

no tanto porque humillen el río, cuanto porque marchiten las más lozanas flores campestres y matan, al brotar, la más fresca hierba del Aren fecundo, señalando su verdura inmaculada con cicatrices que lo cruzan como bandas un pecho, cicatrices hechas a patadas (p. 134).

Ideas de limpieza y pulcritud materiales que también se alejan de aquella obsesión común en los Rondaliegos por la «limpieza de sangre» (p. 139), por el «honor limpio» (p. 141). Porque si bien en su juventud mancilló el honor de la familia, en su vejez doña Berta concebirá su afán de limpieza y pulcritud, de belleza material, como una manifestación o traducción exterior de la belleza intrínseca de un alma desinteresada que va a darlo todo por un ideal. La anciana imagina que la limpieza, unida a su aislamiento del mundo y reforzado por su sordera, configuran la esencia de un alma superior:

Doña Berta es pobre, pero limpia, y la dignidad de su señorío casi imaginario consiste en aquella pulcritud que nace del alma. Doña Berta mezcla y confunde en sus adentros la idea de limpieza y la de soledad, de aislamiento (pp. 135-136).

Clarín refuerza la íntima idea de la anciana con su obsesión por lavar la ropa blanca y tenderla sobre el prado:

Doña Berta, sorda, callada, contempla risueña y dando gracias a Dios, la nieve de lino inmaculado que tiene a los pies, y la verdura que también parece lavada, que sirve de marco a la ropa, extendiéndose por el bosque de casa, y bajando hasta la llosa y hasta el Aren (p. 136).

La ropa blanca tendida en el Aren se erige, de esta manera, por estos procedimientos alusivos, en un correlato o símbolo de la pureza de doña Berta. Blancura con la que se inicia el capítulo VIII, el primero situado en Madrid, con las primeras impresiones de la anciana, asustada y desvalida, de su vida en la gran ciudad. «Y quedó la plaza sola: solas doña Berta y la nieve» (p. 178). La nieve le recuerda a Susacasa:

«Así estará allá. ¡Qué limpia sábana! ¡qué blancura sin mancha! Nada de caminitos, nada de sendas de barro y escarcha, nada de huellas... Se parece a la nieve del Aren, que nadie pisa» (p. 185).

A través de estos símbolos Clarín sugiere la pureza del alma de aquella anciana asturiana, que será evocada alusivamente cuando aparezca la blancura, ya sea de las sábanas tendidas o de la nieve recién caída.

La pulcritud material de doña Berta es sugerida por Clarín a través de la mirada de un artista plástico, el pintor Valencia; éste, como es lógico, describe la belleza de la figura de aquella anciana con el lenguaje que caracteriza a su vocación, y comprende las misteriosas relaciones de aquel idílico paisaje con doña Berta, «el interés que puede dar al paisaje un alma que lo habita» (p. 154). En efecto, Susacasa

adquiría de repente un sentido dramático, una intención espiritual al mostrarse en medio del monte aquella figura delgada, *llena de dibujo* en su flaqueza, y cuyos *colores* podían resumirse diciendo: cera, tabaco, ceniza. Cera la piel, ceniza la cabeza, tabaco los ojos y el vestido (p. 154).

Colores sombríos, apagados, que sugieren la idea de lo marchito o ajado, pero también de lo delicado, lo frágil, lo fungible; ideas, en fin, de decadencia y de muerte próxima o inminente. Estos elementos relacionan íntimamente el alma de nuestra protagonista con el microuniverso de Susacasa y lo erigen en correlato de nuestra protagonista, precisamente porque ella misma lo siente como tal, tanto en la primera parte (I-VII), cuando todavía vive allí, como en la segunda (VIII-XI), en Madrid.

Pero doña Berta tiene dos correlatos más en el pequeño rincón del mundo fuera del cual no comprende la vida, sus dos únicos compañeros. La vieja criada Sabel, cuya figura se asemeja, en el ánimo de doña Berta, a la imagen de la diosa del destino y de la muerte: «se le figuraba que aquella otra mujer, que nada adivinaba de su pena, de la rueda de ideas dolorosas que le andaba a ella por la cabeza, no era una mujer... era una hilandera de marfil viejo» (p. 151). Única compañía de toda su vida, única comunicación con el mundo, pero a la que ha callado sus más íntimas inquietudes. Pero Sabel renunciará a acompañarla en su empresa, por considerarla «la muerte segura»:

¡Ella a Madrid —Siempre había pensado en esas cosas de tan lejos vagamente, como en la otra vida; no estaba segura de que hubiera países tan distantes de Susacasa... ¡Madrid! El tren... tanta gente... tantos caminos... ¡Imposible! (pp. 172-173)

Cabría definir la función del correlato de Sabel en el relato como la pintura del posible destino de doña Berta si no hubiera tomado la determinación de marchar a Madrid. Representa el sentido que la ha abandonado dejándola definitivamente sola, a merced de la prosa del mundo.

El otro correlato de doña Berta es un pequeño animal³⁰. «Ya que Sabel no viene... me llevaré al *gato*» (p. 173). Un gato que, como ella, no ha salido nunca de Susacasa, y que vive feliz en una existencia placentera: «entró el gato, cubierto de rocío, con la *cierza* de aquella mañana plomiza y húmeda pegada al cuerpo blanco y reluciente» (pp. 174-175), y que,

positivamente, no había hecho ningún preparativo de viaje; aquella vida que llevaba, para él desde tiempo inmemorial, seguramente le parecía eterna. La posibilidad de una mudanza no entraba en su Metafísica (p. 175).

El gato será el único compañero de la vieja Rondaliego en Madrid, «su mejor amigo» (p. 198), y representará, en ese nuevo espacio urbano, el único recuerdo de Susacasa y de los estrechos vínculos que con aquel paraje tenía. Tras la narración de la muerte de la anciana, que no ha podido alcanzar su ideal, *Doña Berta* se cierra con la descripción de la muerte del gato, donde «vuelve el narrador al inicial estilo encantatorio, de incitación anafórica, en su descripción del escenario»³¹:

En la calle de Tetuán, en un rincón de una trastera, en un desván, quedaba un gato, que no tenía otro nombre, que había sido feliz en Susacasa, cazador de ratones campesinos, gran botánico, amigo de las mariposas y de las siestas dormidas a la sombra de los árboles seculares (p. 201).

³⁰ Matías Montes Huidobro ya ha apuntado, a propósito de *¡Adiós, Cordera!*, «la trascendencia simbólica de los objetos» en *Clarín*, por la cual un objeto se transforma en otro, ampliando sus dimensiones». Y también, «al mismo tiempo, un objeto puede adquirir variada significación de acuerdo con el personaje que se ponga en contacto con él. Esta es otra proyección de la realidad» («Leopoldo Alas: el amor, unidad y pluralidad en el estilo», *Archivum*, XIX [1969], p. 209).

³¹ Noël Valis, *op. cit.*, p. 77.

El desolado final del único amigo de doña Berta impacta en el ánimo del lector todavía más que la muerte de la protagonista, narrada en pocas líneas. El párrafo de la muerte del gato, por el contrario, cierra el relato y mediante su estructura anafórica conecta con su inicio y le da unidad. Comienza *Doña Berta* con la descripción de un correlato de la anciana, y se cierra con la muerte de otro correlato suyo. Subraya además Clarín, en este magistral párrafo, la soledad miserable del animal, el olvido del mundo y el recuerdo de su vida placentera en Susacasa:

Olvidado por el mundo entero, muerta su ama, el *gato* vivió muchos días tirándose a las paredes, y al cabo pereció como un Ugolino, pero sin un mal hueso que roer siquiera; sintiendo los ratones en las soledades de los desvanes próximos, pero sin poder aliviar el hambre con una sola presa. Primero, furioso, rabiando, bufaba, saltaba, arañaba y mordía puertas y paredes y el hierro de la reja. Después, con la resignación última de la debilidad suprema, se dejó caer en un rincón; y murió tal vez soñando con las mariposas que no podía cazar, pero que alegraban sus días, allá en el Aren, florido por abril, de fresca hierba y deleitable sombra en sus lindes, a la margen del arroyo que llamaban el *río* los señores de Susacasa (p. 201).

IV

Muy acertadamente ha calificado Noël Valis la función de la utilización de los correlatos en *Doña Berta*: «el artista desplaza momentáneamente nuestra reacción como lectores, dificultándola primero para lograr después un efecto de máxima intensidad estética y afectiva»³². Han servido para objetivar o cosificar las emociones y sentimientos de un alma poética, de una conciencia que ha sido el hilo conductor del relato, y con ese desdoblamiento Clarín ha evitado la excesiva reflexión abstracta y el patético sentimentalismo, a la vez que ha reflejado las misteriosas relaciones del yo poético con el mundo sensible. El paraje de Susacasa, Sabel, el gato, la multitud, la nieve... el lector no contempla estas realidades de una forma objetiva e imparcial, sino bajo la perspectiva de la anciana, con la particular significación que adquieren para ella.

³² *Ibid.*, p. 70.

La realidad, como vemos, ya no ofrece una interpretación unívoca, sino que se hace problemática, al considerar la naturaleza de la conciencia que la percibe. La toma de conciencia de esta multifor-midad de la realidad va a ser una de las claves del fin de siglo. Un procedimiento de clara raigambre simbolista en cuyo descifra-miento ha tenido parte no pequeña el lector. Éste, por lo tanto, supera así la mera descodificación significativa de lo que el texto dice; debe interpretar correctamente los párrafos dedicados a los correlatos y relacionarlos con el conflicto principal de la protago-nista, y esta relación sólo es posible descubrirla atendiendo a alu-siones asociativas que suponen un primer paso hacia el discurso del lenguaje que caracterizará al Modernismo.

Ahora bien, pese a este renovado interés por los temas del es-píritu y el empleo del correlato objetivo para la cosificación de los sentimientos más hondos del yo, Clarín sigue siendo fiel a los pre-supuestos formales del realismo. La concepción epistemológica es lo que le aleja de la generación modernista. La premisa básica del realismo, consistente en que la lengua puede copiar la realidad, y que la reproducción de esa realidad se logra mediante el uso de un lenguaje unívoco y rectilíneo, va a ser claramente superada gra-cias a las teorías del Simbolismo francés, que pretenden potenciar las capacidades asociativas y sugestivas del lenguaje ³³. En este sen-tido, la nueva teoría del lenguaje, el paso de lo denotativo a lo connotativo, se convertirá en la auténtica piedra de toque del fin de siglo, y se constituirá en la barrera que los narradores decimo-nónicos deberán superar para alcanzar los nuevos presupuestos estéticos que triunfan en 1900. Lo ha expresado de forma diáfana Laureano Bonet:

Nuestro escritor, respetuoso con el planteamiento realista de controlar en lo posible los halos semánticos de la palabra, no simpatiza con la destrucción de la lengua tradicional pro-puesta por los modernistas, el énfasis en las combinaciones fónicas del poema —disolviendo al máximo sus «contenidos» ideológicos—, el afán por audaces cruces metafóricos y sinestésicos... No parece entender Clarín tal *destrucción*, creándose así un curioso contraste entre su anhelo neorro-mántico por revelar los sentimientos más «indefinibles» del

³³ De obligada consulta para el tema, tan escasamente estudiado por nues-tra crítica, es el trabajo de Fernando Lázaro Carreter «Contra la poética del rea-lismo. Los novelistas de 1902 (Unamuno, Baroja, Azorín)» (1985), en *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990. pp. 129-149.

ser humano y un lenguaje que continúa siendo preciso, nítido, a pesar de algunos hermosos paisajes y figuraciones decadentistas existentes en su narrativa última. Diríase, pues, que nuestro novelista desdén tal contraste o tensión esperando, quizá, solucionarlo por el flanco realista, sin percibirse — como haría un Valle-Inclán — de que *forma* lingüística implica ya, condiciona, un determinado *fondo* literario³⁴.

No obstante, el primer paso hacia el Modernismo ya lo ha dado Clarín. El uso de un procedimiento simbolista como el correlato objetivo lo sitúa claramente en los caminos de la modernidad narrativa, amén del elemento autobiográfico y del fragmentarismo que conlleva la traducción literaria del recuerdo (*Cuesta abajo*). Hemos visto cómo en *Doña Berta* importa más el tejido discursivo que la realidad que pretende reflejar; en palabras de Germán Gullón, «el poder significativo de la novela moderna emana de su propio tejido verbal»³⁵. En la narrativa modernista, será ya el texto quien obtenga la primacía de la verdad, por encima de la verdad que refleja.

³⁴ «J. M. Martínez Cachero y Gonzalo Sobejano: dos visiones complementarias de Clarín», *Ínsula*, 470-471 (1986), p. 8. El mismo estudioso ha afirmado sagazmente en otro lugar: «No resulta [...] difícil adivinar la raíz de estos titubeos, u oscilaciones [...]: la literatura simbolista conllevaría una ruptura lingüística, proponiendo, en consecuencia, una nueva imagen del mundo, fruto de la purificación en la palabra del mayor número posible de contenidos abstractos. Clarín, ciertamente, no puede asumir por completo dicha ruptura —el radical énfasis semántico de lo connotativo, con su rico emocionalismo, frente a una cierta precisión denotativa del lenguaje, tan típica en la escuela realista— y su ensayo sobre Baudelaire testimoniaría [...] ese miedo, esa repulsa o *prudencia* generacionales» («Clarín, Jean-Paul, Baudelaire: un tríptico simbolista», cit., p. 982).

³⁵ «Introducción» a Miguel de Unamuno, *Niebla* (1914), Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 30.